

La funzione del canto nella comunicazione sociale

Il Canto a Tenore si compone di due codici espressivi: il messaggio poetico-testuale e il testo musicale.

Generalmente i due codici dovrebbero convivere pacificamente nell'esecuzione canora ed essere apprezzabili in eguale misura ma non sempre succede.

In alcuni comuni i cantori prediligono la componente della socializzazione del canto e richiedono elevate qualità creativo-musicali da parte de *su Tenore*. Sono i comuni compresi a nord di Nuoro, appartenenti al raggruppamento di Zona Interna.

In altri comuni i cantori mettono in primo piano l'espressione vocalica della voce solista e la sua capacità di scegliere ed esporre con elevato livello interpretativo il testo poetico. Sono soprattutto, ma non esclusivamente, i paesi della Barbagia di Ollolai.

Fra le melodie del repertorio ci sono forme di canto che meglio di altre si prestano per evidenziare le qualità vocali della Boche e per verificare la concordia delle voci del coro. Per la lunghezza dei versi poetici (il verso endecasillabo) e per le modalità di canto de *sa Boche 'e notte*, in tutti i comuni dove esiste il Canto a Tenore è possibile apprezzare, quasi in identica misura, il messaggio poetico e la creazione musicale, altrimenti solo nei Muttos (strutturati in versi settenari) si ha una netta distinzione fra testo poetico e testo musicale eseguiti in momenti distinti e senza sovrapposizione.

La conoscenza che abbiamo oggi del fenomeno folklore in ogni sua dimensione artistica, la sua presenza pubblica in luoghi e tempi "deputati" offuscano in misura notevole la grammatica del canto, la spontaneità nella partecipazione, il contributo che ogni cittadino offriva nel fare canto.

Per cogliere la funzione principale del canto occorre perciò liberarsi dagli stereotipi insiti nei linguaggi della performance e soffermarsi sulla confezione del canto non nella sopraelevazione del palco ma sul suolo del bar o delle cantine private o delle feste campestri dove il popolo perpetuava e ancor oggi produce questa forma espressiva.

Nella dimensione popolare la voce solista canta per diletto cercando nella propria memoria i testi che meglio conosce e i testi che meglio si adattano al contesto amichevole nel quale canta. Spesso la scelta non risponde ad altra finalità se non a quella, primaria, di partecipare al canto insieme al gruppo di amici. Così non importa se il testo sia aderente alla forma dell'originaria composizione né se sia steso per intero. La dinamica grupale in quei casi accetta il contributo volontario di ciascuno all'evento festivo e raramente solleva osservazioni di natura filologica.

Talvolta invece si scatenano forme di competizione nell'obiettivo di eseguire un testo nella sua integrità per ostentare la conoscenza. In questo caso la competizione è bonaria, non c'è nulla in palio nell'affermazione della *balentia*: fra le voci soliste presenti c'è colui che ricorda e colui che dimentica, al momento, una poesia che si ha piacere di ascoltare, e d'altronde tutti gli astanti conoscono quelle poesie per averle sentite cantare innumerevoli volte dalle stesse o da altre voci soliste.

Il godimento degli astanti, nell'ascoltare e nel fare canto in compagnia, è all'origine de *su Tenore*.

La gioia di stare insieme spinge l'individuo a far parte del gruppo. Le parti si alternano, l'ascoltatore diventa voce a sua volta. I ruoli si scambiano: la Contra intona il testo poetico e la sua parte è coperta da un altro astante. L'attrazione risiede nella partecipazione, aspetto comune a tutte le tradizioni popolari dei sardi, al ballo come al canto.

Non si distinguono due piani contrapposti fra produttori e spettatori dell'evento: l'evento esiste nella misura in cui si hanno persone che partecipano con l'esecuzione o con l'ascolto e hanno consapevolezza di una interscambiabilità dei ruoli.

Si possono tuttavia distinguere dei momenti in cui il canto ha una vera funzione pedagogica.

Nei balli la voce solista era solita inserire nel testo poetico cantato delle osservazioni di natura coreutica (cfr. A. Deplano in Ballos, Frorias 2000) sulle modalità esecutive del ballo. Degli imperativi cantati come monito permettevano ai ballerini di correggere i passi, di chiudere il cerchio, di non spezzare la catena. Poiché il ballo si svolgeva in momenti di particolare gioia i testi cantati dovevano contribuire ad aumentare il sorriso dei partecipanti, quindi i testi dovevano avere

una componente satirica, spesso volgare o comunque di natura sessuale assai palese o celata sotto metafora.

La natura satirica era spesso ispiratrice dei testi poetici poiché espressa da popolazioni prive di altre forme comunicative capaci di raggiungere l'intera collettività.

La festa, e soprattutto il momento del ballo eseguito nei paesi dell'area di diffusione dal canto polivocale, diventava un momento di verifica delle forme e dei modelli comportamentali. La stessa posizione dei partecipanti al cerchio introverso del canto e/o al cerchio introverso del ballo era sociologicamente disposta verso un'apparente e sicura forma di partecipazione democratica all'evento ma contemporaneamente diventava il luogo in cui tutto era esposto al vigilante controllo della collettività.

Il canto veicolava, in quei momenti di spensieratezza e di buona ricettività, messaggi improntati all'etica su cui si fondava l'ethnos. Agli occhi dei contemporanei possono presentarsi moralistici anziché morali ma ai *tempora* corrispondono sempre i *mores*.

Nel canto non veniva mai dichiarata la paternità delle produzioni poetiche, in questo modo colui che si riconosceva oggetto di scherno non poteva risalire al censore ma la comunità che ascoltava quei versi era informata dell'errore commesso e accoglieva l'insegnamento.

Anche nei Gosos si costruiva una forma di insegnamento/apprendimento. I canti che proponevano la vita dei santi, il loro martirio, i loro miracoli, veicolati dal Tenore o dalle formazioni polivocaliche corrispondenti nelle ricorrenti funzioni religiose giungevano alle orecchie dei fedeli per costruire conoscenza. Spesso organizzati in forma responsoriale i contenuti richiedevano anche una partecipazione attiva del popolo alla confezione del messaggio.

Sebbene il Tenore vi abbia solo la funzione di mero strumento musicale, anche nella poesia estemporanea si realizzava un alto momento di informazione e di formazione delle popolazioni. Il Tenore non fa che aiutare i poeti a mantenere una tonalità di canto, il suo intervento spezza per riscaldare le frasi costruite nei versi rimati, sottolinea la chiusura dell'ottava e il conseguente avvicendamento dei poeti nello svolgimento della gara. Parti di quegli insegnamenti costruiti dai poeti nell'improvvisazione erano successivamente cantati dal Tenore che riproponeva contenuti produttori un effetto pedagogico fra gli ascoltatori.

L'aspetto più significativo della funzione sociale del Canto a Tenore si afferma nella mancanza di una struttura gerarchica nella costruzione del canto, nella scuola impropria dove si costruisce la competenza esecutiva, nel folto numero di persone che possono entrarvi e avvicinarsi nelle parti. Queste componenti depongono a favore di una teoria di extraterritorialità del Tenore sostenuta da esempi di cantori coinvolti in dilanianti rivalità ricomposte grazie alla passione per il canto.

L'evoluzione del canto fra Tradizione e Modernità

Con l'avvento della tecnologia, con la proposta del folklore quale forma di spettacolo, il canto si fa progetto. Si perde la spontaneità della partecipazione, si scelgono gli attori, si provano i testi, si determinano i tempi di durata del canto e si stabiliscono preliminarmente le modalità esecutive.

È difficile ricostruire con precisione quando tutto ciò ha avuto inizio: forse già nel 931 si era proposta una grande trasformazione nella scelta di accogliere l'imperatore bizantino con un canto.

Del resto le testimonianze degli informatori non si spingono oltre gli ultimi decenni del diciannovesimo secolo ma indubbiamente i grandi mutamenti sono intervenuti in misura rimarchevole soprattutto nel corso del ventesimo secolo, per motivi di natura diversa, non sempre di segno esclusivamente negativo.

Le cause che portano il Canto a Tenore a trasformarsi nel corso del ventesimo secolo sono le seguenti:

- a - lo sviluppo del mercato delle produzioni discografiche,
- b - il revivalismo del folklore nella valutazione della componente regionalistica del paese,
- c - l'appartenenza ideologica dei cantori.

Il fenomeno individuato nella prima causa si afferma in Sardegna nel corso degli anni sessanta. Prima di allora si hanno già delle produzioni musicali su dischi a 78 giri per grammofono - molto rari - e a partire dagli anni cinquanta su 45 giri.

Queste prime testimonianze sono prodotte a Milano, Roma e Napoli. Le primissime (1929) sono registrate e commercializzate da una casa discografica inglese (Edison Bell) mentre nel dopoguerra nascono case discografiche italiane (IPM e New Cadis) che avviano la produzione di un gran numero di titoli. Negli anni sessanta sorgono le prime case discografiche sarde, se così può chiamarsi il possedere un registratore con il quale realizzare l'incisione da spedire nella penisola per ottenere il prodotto disco: 45 o 33 giri e musicassetta. Le apparecchiature impiegate sono minime e il catalogo dei dischi di musica sarda si impingua velocemente.

La produzione dei dischi 45 giri impone delle scelte precise: il brano deve rientrare nei tempi di durata del disco (intorno ai 5 minuti) di una facciata perché nell'altra non può proporsi un altro ballo: conterrà una boche 'e notte purché non superi lo spazio disponibile. La produzione delle musicassette richiede poche cose: un numero minimo di 6-8 brani (la lunghezza non importa), testi poetici noti nell'intera isola.

La microfonia impone il primo grande mutamento nella frammentazione del gruppo e nell'annientamento delle valenze delle figure e delle forme descritte con il linguaggio del corpo: nel 1929 i cantori vengono disposti ai quattro angoli di un'immensa sala al centro della quale pende un solo microfono dal soffitto che deve raccogliere nella stessa misura il canto delle quattro voci componenti il tenore di Dorgali e poiché la voce solista è "molto squillante" viene obbligata a volgere le spalle alle tre voci del coro e cantare rivolgendosi la faccia al muro. Da allora la presenza di un impianto di amplificazione spezza il cerchio dei corpi dei cantori: la voce solista ha diritto ad un microfono tutto per sé mentre Bassu Contra e Mesu-'oche devono dividerne uno in tre.

È il primo forte stimolo al mutamento: i balli che nell'esecuzione in piazza potevano durare anche quarantacinque minuti si devono far rientrare nei cinque della facciata. Se si è già eseguita una forma del repertorio questa non può essere ripetuta se non con altro nome. Il titolo della poesia deve essere breve e diretto oppure sintetizzabile in termini comprensibili anche al pubblico non isolano: sonetto, cantu de amore... Poiché il disco e la musicassetta riproducono solo la componente sonora del Canto a Tenore, si privilegia in essi la poesia di autore colto anziché popolare.

Le caratteristiche appena esposte determinano una nuova tipologia di canto: cambia radicalmente la filosofia della partecipazione degli attori che non godono più ma semplicemente testimoniano una prassi predefinita e sperimentata, snaturata rispetto alla tradizionale durata e forma di confezionamento.

Il canto dentro il bar o nella festa campestre o nel chiuso delle cantine private si costruisce e si affina nell'arco della serata e con la benevolenza de *sa Muta*. Per lungo tempo i cantori non sono

soddisfatti del loro canto ma consapevoli di dover "scaldare le voci" vanno avanti fino a raggiungere il massimo della coesione armonica. Nella sala di incisione sorge il problema del tempo da destinare alla registrazione, non ci si può affidare alla *Muta bona o mala*, si richiede la professionalità degli attori per non prolungare l'impegno orario dei tecnici preposti alla registrazione la mattina o il pomeriggio.

L'ambiente materiale della tradizione predispone al canto, la presenza benevola degli amici e il conforto del vino nel chiuso di spazi ristretti con i quali si è precedentemente familiarizzato agevola la produzione sonora. La sala di incisione è fredda, anonima. Le presenze umane giudicano il prodotto canoro. I microfoni inibiscono. La distanza fisica fra i quattro cantori disperde il rassicurante calore dei corpi e mortifica il loro psicologico bisogno di unione.

La seconda causa è legata alla precedente e in qualche misura ne è perfino conseguente.

Negli anni cinquanta il folklore viene "scoperto" e lanciato a fini turistici: inizia il turismo di massa in cui il folklore gioca il ruolo di espositore del prodotto da vendere.

Il corpus delle tradizioni popolari viene frammentato: una sola parte delle componenti viene proposta come tutto per affrontare il viaggio della conoscenza delle usanze indigene: gastronomia, abbigliamento, gioielli, danze, canti. La festa viene scorporata in tanti piccoli segmenti riproducibili fuori dal contesto storico, geografico, affettivo, culturale, rituale. Il carattere di riproducibilità del codice dispone una nuova grammatica fatta di attori-esecutori e di spettatori-consumatori. La partecipazione degli astanti della tradizione si trasforma in curiosità voyeuristica del pubblico capace di cogliere solo gli aspetti più esteriori e pittoreschi.

Nei nuovi mezzi di comunicazione di massa, radiofonico e televisivo, si cerca di veicolare la conoscenza dell'Italia attraverso i viaggi nelle regioni e in particolare nelle tradizioni popolari e musicali di queste. È il caso del Campanile d'oro che segna una pietra miliare nella ricerca delle tradizioni musicali e popolari della Sardegna come di tutte le regioni italiane.

Nel campo delle scienze umane si sostiene questo regionalismo con studi di antropologia culturale ed etnologia che abbracciano vari campi della produzione culturale regionale, dalla musica alla poesia, dall'artigianato alle più importanti attività economiche, fino all'elaborazione delle prime teorie di sociolinguistica in quel formidabile laboratorio che fu l'immigrazione nelle regioni del Nord. La presenza di sardi fuori dall'isola richiede contatti con le espressioni popolari per combattere la nostalgia e sognare il ritorno.

Il Canto a Tenore svolge questa funzione di raccordo. Fra gli emigrati quei suoni parlano una lingua conosciuta, dicono di una appartenenza, di un sogno interrotto, di un desiderio di ricongiungimento.

Nel 1967 si registra la prima testimonianza della terza causa.

I dischi del tenore di Orgosolo parlano in modo diretto ai sardi residenti e ai sardi emigrati. Sono le parole di Peppinu Mereu amplificate anche nelle riunioni di emigrati in Germania e in Francia e seguite immediatamente dopo dai testi di P. Marotto. Rivendicano diritti mai goduti, denunciano soprusi e sfruttamento, indicano modelli perseguibili. È un vero e proprio filone di denuncia sociale, un manifesto di appartenenza e militanza politica che trova libero sfogo e sostegno nei festival de l'Unità.

Dal 1967 fino al 1976 esplode questo filone di composizione poetica di engagement mentre passa in secondo piano la poesia di autore colto che sopravvive a stento nelle poche registrazioni di alcuni cori della tradizione non coinvolti emotivamente in quella nuova forma di confezionamento del canto.

Nel 1976 si affacciano nel mercato discografico alcune formazioni di Canto a Tenore (Orune, Bitti, Lodé, Oniferi ed altre) che si fanno interpreti di una mediazione quantitativa e qualitativa nella scelta della natura tematico-contenutistica dei testi, ma la volontà di gridare al mondo intero le proprie rivendicazioni ha ormai pervaso tutti i comuni sardi e anche nei centri in cui il Canto a Tenore non era diffuso si intravede la possibilità di assumere il canto come strumento per veicolare o comunicare un progetto politico.

Dalle testimonianze di molti cantori sulle modalità esecutive del canto fino agli anni cinquanta appare una componente significativa espressa in vari ordini semantici (amore, affetti, ambiente,

società, festa, religione). Dopo gli anni sessanta soprattutto società e politica segnano i testi del Canto a Tenore. La durata dei canti era costruita sul piacere dei cantori e sul godimento del pubblico, dagli anni sessanta ha inizio una diminuzione della durata fino a giungere a balli costretti in due minuti di esecuzione e anche nei balli entra l'impegno politico. La durata del canto è sempre più legata alla lunghezza di un testo poetico articolante un messaggio da esporre in modo chiaro ed inequivocabile: l'importanza dell'aspetto contenutistico predomina fino ad annientare componenti formali come la frammentazione, la dilatazione e la proliferazione testuali in melodie come la boche 'e notte e i balli.

Anche i Gosos vengono piegati alla veicolazione di messaggi non più solo religiosi ma soprattutto politici, tanto da diventare colonne sonore nell'allestimento dei comizi pubblici di alcuni partiti.

Le sonorità di Bassu e Contra nascevano come parti contrapposte e per ciò erano spesso stridenti, si incontravano solo su alcune desinenze vocaliche e godevano di grande libertà creativa; dagli anni sessanta si ricerca l'affinamento dei timbri e la grazia articolatoria nell'estetica del confezionamento dei suoni. Ne guadagna la fruizione degli ascoltatori esterni a discapito della perdita dei rumori-suoni originari.

Il fascino dei suoni, la forza evocativa, la valenza etnologica, la ricerca ritmica e la libertà jazzistica della creazione delle voci, fanno assurgere a simbolo identitario il Canto a Tenore che diventa laboratorio di ricerca sonora e, soprattutto, preziosa ed inesauribile fonte di ispirazione per i cori polifonici che nascono a Nuoro negli anni cinquanta e in seguito si propagano in ogni centro isolano, per cantanti-autori che assumono melodie o ritmi de su Tenore per connotare in misura forte una ricerca nella musica della tradizione, per musicisti colti che scrivono composizioni attestanti una matrice popolare rielaborata per gli strumenti della musica classica.

La ricerca può anche produrre apprezzabili risultati: nel Canto a Tenore ciò non è avvenuto spesso.

Melodie del Repertorio

Compito della Boche è cantare un testo poetico su ritmi già determinati nella scelta del poema, dalla struttura metrica della composizione.

Il verso endecasillabo apre il più alto numero di componimenti eseguibili nel Canto a Tenore. Su questa lunghezza sono articolati gran parte dei testi che costituiscono la più frequente e diffusa delle melodie del repertorio: la **Boche 'e notte**.

Il nome rimanda a un canto eseguito la sera sotto la finestra della donna amata, una serenata.

È il canto dove meglio si appurano le qualità timbriche della voce solista. Questa inizia il canto con due, tre o quattro versi endecasillabi esposti in maniera chiara e distesa. È il preambolo del canto, la stesura della creazione. Il canto così disteso si chiama **Boche Longa, Istèrrida, Boche Seria, Pesàda**. Queste denominazioni raramente convivono, l'una esclude l'altra nel vocabolario di un paese.

Boche longa è definita a causa della estensione della voce solista che canta soffermandosi e allungando, spesso in modo insopportabile, l'ultima vocale dei versi per dare la possibilità alle tre voci del coro di intervenire per iniziare il canto.

Bassu, Contra e Mesu-'oche devono ricevere lo stimolo dalla voce solista e se questa sa dare la giusta tonalità (*su puntu*) non occorre allungare la vocale terminale del verso che diventa un brutto inestetismo perché in quel momento il coro si compone di quattro voci.

Il problema ha origine nella lunghezza del verso endecasillabo: più versi si cantano maggiore è la quantità di fiato che la voce solista deve amministrare nel canto. Ormai in debito di ossigeno si trova costretta a ricorrere a stratagemmi che anziché ingentilire il canto lo disturbano.

Gran parte dei poeti del XX secolo ha composto unicamente su verso endecasillabo e le voci soliste si trovano a cantare, nella Boche Longa, da 22 a 33 o 44 sillabe. Se facessero ricorso a testi strutturati nell'alternanza di settenario ed endecasillabo articolerebbero 36 sillabe (7,11,7,11) senza alcuna difficoltà respiratoria.

Il diffuso ricorso al verso di undici sillabe ha anche provocato l'annullamento, e la conseguente omologazione dell'accento tipico, caratteristico di ogni comunità paesana. Alla fine dell'esposizione dei versi della voce solista si aveva una particolare intonazione distintiva sulla quale si inseriva la creazione del coro. In un gran numero di formazioni di cantori si è ormai perso questo tratto distintivo e alla voce solista di Bitti, Dorgali, Nuoro, può oggi rispondere il coro di Orgosolo, Orune, Silanus.

La funzione della Boche Longa (Istèrrida, Boche Seria, Pesàda) è di verifica dell'accordo fra voce e coro e fra le voci del coro, quindi ha importanza fondamentale all'inizio della cantata. Se questa melodia non viene eseguita nell'incipit della cantata è segno che l'intesa fra le voci è già raggiunta.

Il coro interviene con tratti omoritmici lunghi nell'arco di un primo segmento di sviluppo e brevi e frammentati in colpi (*corfos*) segnati dalle stesse desinenze consonantiche e vocaliche nel secondo segmento. Esisteva anche un'altra consuetudine, a detta di alcuni informatori in molti paesi, di articolare la risposta del coro non su vocali fisse ma sulla vocale della terminazione-rima dell'ultimo verso cantato. Nell'esperienza di ascolto del canto nei diversi paesi della Sardegna questa prassi è stata registrata sempre come forma di abilità ludica ma mai come forma grammaticalmente corretta.

La melodia appena descritta evolve in una prova assai difficile chiamata **Boche Longa Ziràda**. La voce solista articola il canto come nella Boche Longa, il coro interviene come nella stessa modalità ma alla fine del primo segmento la voce riprende a cantare il testo poetico appoggiando sull'accentazione sillabica dei versi e invita il coro a cantare su quelle note.

Questa melodia è il preludio al canto della Boche 'e notte, è di difficile esecuzione e serve per verificare se il coro è pronto ad articolare il canto *a corfos*. Le due melodie precedentemente descritte fanno parte di questa melodia che nella gran parte dei paesi non ha altra denominazione.

I versi già esposti nella Boche Longa e i versi successivi del poema sono articolati dalla voce solista con particolare insistenza accentuativa sulle sillabe 2[^], 6[^], 10[^], e su queste sillabe interviene il coro per costruire il testo musicale. L'intensità accentuativa è un marchio distintivo paesano e deriva dalla coerenza fonologica del paese. Questo permette di individuare la provenienza dei cantori,

stabilirne l'area geografica, determinare se il paese possedesse in altre epoche questa modalità di canto o se questa sia frutto di un'appropriazione recente.

Dopo aver cantato parte del poema in questa modalità la voce solista torna ad articolare il testo nella forma della *Boche Longa*, il passaggio dai corfos al verso disteso indica la denominazione di *Istèrrida* data alla *Boche Longa*.

Il canto della *Boche 'e notte* è per antonomasia il canto più disteso del repertorio del Tenore, tuttavia, non sono mancate forme di sperimentazione - anche in tempi assai lontani - che hanno prodotto sensibili modificazioni alla struttura del canto. Sul piano ritmico si produce una maggiore velocità espositiva che viene indicata **Lestra**, in contrapposizione a un supposto ritmo lento della tradizione chiamato **Antica**. In realtà le accelerazioni erano spesso caratteristica stilistica di una sola voce solista che riscuoteva gradimento fra i giovani apprendisti che l'assumevano a modello interpretativo. In alcuni centri infatti la distinzione di stile è ancora oggi indicata con il nome dell'inventore della trasformazione: a Ollolai esiste una melodia chiamata *Cantoniana* dal nome della voce solista che per primo ha proposto la variazione sul tema, Antoni Cantoni.

Molte di queste trasformazioni sono determinate dalla lunghezza del poema da cantare: se si cantano una o poche ottave, un sonetto o un breve componimento il ritmo espositivo sarà spesso definito *a s'antica*. Se si canta un poema lungo e ripetitivo come una *Moda* o un *Modellu*, il ritmo sarà accelerato. All'origine di queste scelte sta il contenuto dei poemi, spesso i lunghi poemi della tradizione compositiva sono tali grazie a infinite ripetizioni e retrogradazioni dei lemmi dei versi. In questi casi si richiede alla voce solista un impegno mnemonico per riproporre un testo già ricco nella sua struttura originaria mentre nel caso del componimento più breve la voce solista è anche chiamata ad articolare con sufficiente interpretazione passionale ed emotiva non solo la forma compositiva ma soprattutto il contenuto del testo.

Orosei è l'unico comune che presenta due differenti modalità esecutive sostanziali nella *Voche 'e notte* o *Voche Seria*. Questa risulta articolata nelle modalità e nei ritmi di ogni altro comune mentre la *Voche Antica* non ha eguali in nessun altro centro isolano. Sicuramente nasce dai frequenti e proficui scambi intrattenuti fra le due culture, popolare ed ecclesiastica delle *Cunfrarias*, che hanno determinato un modo di cantare ricco di tratti melodici e di caratteristiche formali e stilistiche uniche.

A Orosei appartiene anche la *Voche de Torrare Voes* (vedasi quanto già detto a proposito delle voci) e il *Lèllere*, entrambe inquadrabili come varianti della *Boche 'e notte*.

Alla *Boche 'e notte* si contrappone, in molti centri, la **Boche a Manzanile** assai simile alla precedente ma più veloce e ritmata.

Un canto assai caratteristico, originato forse dalla *Boche 'e notte*, vive ancora nel **Cantu in Lira** dei paesi del Montacuto (*Pattada*, *Buddusò*, *Alà dei sardi* ...). È basato su quell'intreccio di versi settenario ed endecasillabo caratterizzante la produzione poetica sarda nei secoli 17° e 18° e ancora in uso nel 19°.

Sempre in quei centri si trova ancora un canto, comunque lontano dalle caratteristiche formali della *Boche 'e notte*, la **Settiglia**, che prende nome da un particolare sistema compositivo. È uno dei pochi canti del repertorio del Tenore legato alle feste. Si canta nel carnevale, principalmente, oltre che in altri momenti dell'anno.

Dai paesi summenzionati deriverebbe anche **sa Crapòla**, forma di canto resa nota nella versione del Tenore di Orune dove è canto tipico. Il testo poetico è costruito in versi endecasillabi. Inizia con la *Boche Longa* quindi i versi sono cantati singolarmente ed il coro interviene con le desinenze non sens. Alla fine dell'accompagnamento del coro al secondo verso la voce solista riprende il verso e *Bassu*, *Contra* e *Mesu-'oche* articolano le parole del verso con i loro tipici registri timbrici.

Le desinenze non sens tornano come unica forma di produzione vocale nel canto dei **Muttos** di ogni paese dell'area del Canto a Tenore. Si tratta di una caratteristica forma di composizione poetica stabilita esclusivamente su versi settenari organizzati in due strutture strofiche distinte: *s'Istèrrida* e *sa Torràda*. La prima è generalmente composta da tre versi non chiusi da rima. Essa viene cantata dalla voce solista alla quale subentra il coro per lo sviluppo con le desinenze non sens. La seconda

struttura riprende il primo verso della strofa precedente e nei tre versi aggiuntivi si completa la rima e l'ordine semantico del messaggio sospeso nella prima struttura. I Muttos non sono molto amati dal coro poiché il loro sviluppo tende a tonalità elevate che disturbano l'articolazione, così l'esecuzione di questa melodia è sempre posta alla fine di una cantata quando le voci sono calde e disposte per affrontarla.

Del tutto simile ai Muttos è il canto **a s'Andira** che a volte sostituisce le desinenze non sens dei Muttos ma altre volte struttura l'intero canto con variazioni minime da paese a paese dal modello dei Muttos.

Tutta la produzione poetica della Sardegna era rispecchiata nelle formule del Canto a Tenore, si trattasse di poesia composta da poeti colti o popolari, su temi legati alla quotidianità espressa in ogni registro. Anche la religione con i suoi **Gosos** entrava nella trasposizione canora del Tenore. I testi di questi canti sono costruiti su due lunghezze, il senario e l'ottonario (più diffuso del precedente). Il senario costruisce una struttura strofica di quattro versi chiusa da un distico utilizzato come ritornello. L'ottonario costruiva una strofa di sei versi chiusa da un distico ugualmente usato come ritornello. La voce solista canta la strofa di quattro o di sei versi e il coro articola, insieme alla voce solista, i due versi del ritornello nei caratteristici registri timbrici.

Sulle modalità esecutive del canto dei Gosos si costruisce il canto di **Tataju Meu** e **s'Anninnia** come tanti altri canti diffusi in un solo comune.

La cospicua abbondanza di stili esecutivi, la diversità di metri, la ricchezza di espressioni di virtuosismo delle voci del coro, si registrano nei **Ballos**.

A due balli comuni a tutta l'area di diffusione del Canto a Tenore - il **Ballu Lestru** e il **Ballu Seriu** - presenti con denominazioni varie, segue una grande varietà di stili esecutivi per un numero non ancora rilevato di balli e di danze. Costruiti su metri assai diversi, articolati su ritmi caratteristici di ogni singolo paese, ravvivati dall'estro creativo delle voci soliste e dai giochi di creatività della Contra e della Mesu-'oche, i balli offrono una vastissima e complessa articolazione che non può essere definita se non in uno studio assai completo. Le analisi finora svolte sull'argomento (cfr B. Bandinu-A. Deplano- V. Montis in *Ballos*, Frorias 2000) rivelano un patrimonio di inestimabile valore espressivo, musicale, formale, coreutico.

A queste melodie diffuse con denominazioni varie nei comuni in cui il Canto a Tenore vive da secoli o da pochissimi decenni se non da lustri, occorre aggiungere le melodie del Cuntrattu che solo in rari casi sono comuni anche a centri dove esiste il Tenore.

S'Istudiantina è una di queste mentre le altre sono quasi esclusive dei pochi comuni del Montiferru. Già si è detto della presenza della divisione sociale anche nella denominazione delle forme del repertorio e s'Istudiantina (o Estudiantina, preferendo un rimando all'origine castigliana del termine) ne fa attestazione contrapponendosi alle **Pastorella** o **Pastorina** e alla **Procalzina**. Anche l'**Ottava Trista**, la **Disisperàda** e il **Semintôu** appartengono al repertorio del Cuntrattu che si completa con su **Ballu 'e càntidu**.

Le grandi voci de su Tenore

Il rischio di fare torto ai grandi cantori dei tempi passati è scontato in mancanza di documentazioni testimoniali di una pratica di canto antecedente la scoperta delle registrazioni magnetiche. Ci si limiterà dunque alle sole voci del 20° secolo presenti nella memoria degli ascoltatori e dei cantori contemporanei e sulla base di verifiche operabili su dischi o nastri magnetici pervenutici. Chi non sia riuscito per molti motivi a lasciare un'impressione delle proprie qualità vocali su documento sonoro riproducibile sfuggirà pertanto nella trattazione di questo capitolo.

Fra le voci degne di nota distinguiamo intanto due tipi di vocalità: la voce solista e la Contra.

La prima perché meglio di ogni altra si propone al giudizio degli ascoltatori, di tutti, e non solo degli addetti ai lavori. Le sue caratteristiche superano la cerchia degli aficionados e possono essere rilevate anche dalle donne - estranee alla produzione del canto - come degli uomini dediti all'ascolto o alla coltivazione di altre forme di produzione canora.

La seconda perché, più delle altre due componenti il coro, segna la capacità creativa ed assume perciò caratteristiche più salienti nella confezione del canto rispetto al Basso e alla Mesu-'oche più legate alle caratterizzazioni timbriche locali.

In ordine cronologico occorre ricordare **Agostino Erittu**, la voce "molto squillante" dell'incisione del 1929. Dorgalese, si dedicò anche al canto a chitarra nei decenni successivi abbandonando quasi del tutto il Tenore oscurato in quei decenni dalla diffusione dei dischi delle memorabili voci del canto a chitarra. La vecchiaia non riuscì a deturpare la quantità vocale di ziu Austinu che nel 1980 (ormai ottuagenario) cantava ancora con il Tenore G. Vedele e per tutto il decennio successivo introdusse al canto i giovani del Tenore Noriolo.

Non si hanno documenti sonori per le grandi voci degli anni trenta e quaranta e c'è da ritenere che oltre alle leggi di pubblica sicurezza che impedivano riunioni e assembramenti di persone e portarono al silenzio numerosi artisti sardi, oltre ai problemi della guerra e della ricostruzione, oltre all'emorragia dell'emigrazione, avesse ormai preso piede nell'intera area di diffusione del Canto a Tenore la passione per il canto a chitarra. In numerosi paesi si citano tuttavia alcune voci rimaste nella memoria popolare, è il caso di ziu **Pepe Corrias** di Orgosolo, di **Amarette** e di **Bandinu** di Bitti, dei fratelli **Ruju** di Dorgali, di **Vincenzo Gallus** di Orosei, di ziu **Soddu** di Ovodda. A queste voci citate per la maestria tributategli dal pubblico di altri comuni, certamente tante altre possono aggiungersi in ogni paese della Sardegna.

Negli anni cinquanta, per la coincidenza di tanti fenomeni già ricordati in precedenza, si ha una riscoperta del Canto a Tenore e a partire dal 1952 riprendono le produzioni discografiche e le serate nelle piazze. Da questa data è possibile attestare con documentazione probante le qualità degli attori del Canto a Tenore.

Orune vanta in quegli anni la presenza di una voce straordinaria nel canto dei balli, è la voce di **Musiu** padre (ziu Luminu) incisa poi (1973) nel disco raccolta Musica Sarda di D. Carpitella, P. Sassu e L. Sole.

Orgosolo ha in quegli anni un grande interprete nella figura di **Rondello** che ha il merito di aver rivitalizzato il canto di Orgosolo esportandolo in Sardegna e all'estero.

Negli anni cinquanta una voce mamoiadina soggiorna frequentemente e per lunghi periodi a Orgosolo. Nel paese del Supramonte canta sovente e di certo trasmette agli orgolesi parti significative del repertorio di Mamoiada. È la voce mitica di **Mazzone**, bella, pregnante, calda e *tenorosa*. Si distingue per la stesura di numerosi versi nella Boghe Seria che lo lasciano spesso in debito d'ossigeno e lo costringono a una pausa diventata caratteristica personalissima del suo modo di cantare. Negli anni cinquanta e sessanta sarà una delle voci più presenti nelle serate folcloristiche e al suo stile si ispireranno numerosi cantadores dei paesi della Barbagia.

Ad Orgosolo intanto si alternano voci che tanto hanno segnato il Canto a Tenore non solo in quegli anni ma per i decenni a seguire. Oltre al già citato Rondello fa la sua apparizione **Peppino Marotto**. La sua voce è chiara, il suo canto si compone anche di pause determinate dalla volontà di sottolineare i contenuti delle poesie che egli stesso compone. La grande diffusione del canto nei festival de l'Unità, le conferenze-spettacolo con cantautori come Giovanna Marini, le incisioni

discografiche presso case nazionali contribuiscono alla divulgazione del Canto a Tenore e affermano nel panorama culturale regionale e nazionale questo interessante e versatile personaggio a cui vanno tanti meriti.

Contemporaneamente al rilancio delle voci di Orgosolo vengono prodotti in Sardegna dei dischi per juke-box che otterranno un immediato e duraturo successo e permetteranno la riscoperta anche in tanti centri in cui il Canto a Tenore sopravviveva a stento. Sono le voci di **Chisheddu** e di ziu **Brau** di Oniferi, tanto squillante la prima quanto cupa la seconda impostata su uno stile di canto "antico" assai particolare.

Nei bar di tanti paesi dell'isola alle canzoni oniferesi si alternano le canzoni di un lodeino che tanto successo avrebbe riscosso a partire da allora. **Pietro Nanu** (noto **Preddu**) è immediatamente individuato per la bellezza della sua voce presso ogni frangia di popolazione che ha modo di ascoltarlo nei juke-box dei bar, nelle serate folcloristiche di ogni paese, nei programmi di Radio Sardegna come nelle trasmissioni delle prime "radio libere" o nelle innumerevoli incisioni e registrazioni effettuate nel corso della sua intensa carriera artistica. Le sue doti naturali sembrerebbero contraddittorie rispetto al paese di provenienza: Lodé rientra quanto basta nell'area della Baronia per vantare una particolarissima e connaturale propensione al canto, tuttavia Lodé appartiene ai Tenore di Zona Interna dove la qualità vocalica della Boche è spesso sacrificata da una struttura grammaticale che predilige la creazione musicale del coro. *Su lodeinu* ha timbro tenorile, la sua voce è chiara, dotata di forte personalità. Modulata in qualsiasi forma del repertorio è capace di destare sensazioni che nessun'altra voce riesce a comunicare. Preddu compie frequenti spostamenti in Sardegna, ovunque riscuote successi e dopo la sua partenza non si contano gli emuli. Ha un solo grande difetto, interpreta in maniera fortemente personale i testi poetici che esegue e spesso salta la chiusura della rima e propende per una rivisitazione dei testi che non fa giustizia al poeta compositore. Il tutto è evidente nei testi a Boche 'e notte come nei Muttos mentre nella memoria collettiva rimarrà imperituro il ricordo dei suoi lunghissimi, meravigliosi balli.

Ancora sul finire degli anni sessanta (1967) compare una delle più belle voci del Canto a Tenore, il dorgalese **Sebastiano Ruiu** (Tattànu Milia). Il suo successo è legato al canto dei Gozzos di natura politica che nel corso dei primi anni ottanta furono vessillo del Partito sardo d'Azione. In effetti Tattànu ha una capacità personalissima di affascinare nel canto di ogni forma di melodia del repertorio e le sue doti risaltano nella sua riconosciuta competenza rivitalizzante dei testi. Egli riesce a trasfondere ai testi scritti, attraverso la frammentazione, la ripetizione e la dilatazione giocata su intercalari onomatopeici e fonosimbolici, una vitalità comunicativa che depone a favore della buona conoscenza dei poemi e al suo saperli esporre all'ascoltatore. Abilità che Tattànu propone non solo nei Gozzos ma anche nelle Pesàdas, nei balli dove è padrone assoluto del ritmo e in particolare nei Muttos.

Nei primi anni settanta si impongono con grande successo alcune formazioni di cantori di Orgosolo dalle spiccate capacità vocali: le voci del Tenore del Supramonte di Orgosolo (**Giuliano Corrias** e **Pasquale Marotto**), la voce solista del Tenore Rubanu **Egidio Muscau**.

Nel 1976 fa la sua comparsa nel mercato discografico sardo una nuova formazione di cantori orgolesi costituita da due voci di straordinaria bellezza: **Dino Mura** e **Nicola Pira**. In seno al Tenore Mesina produrranno due musicassette mentre nella terza dello stesso gruppo ormai privo del Basso e della Contra delle precedenti registrazioni rimangono solo la Mesu-'oche e Nicola Pira. Quest'ultimo è ritenuto a parere unanime la più bella voce del Canto a Tenore. Le venature calde conferiscono alla sua voce una particolarissima timbrica che egli sa esaltare nella proposta delle più belle ed impegnative poesie della classicità. L'aderenza al testo poetico originale, la passione che egli infonde nell'interpretare con la giusta partecipazione emotiva i contenuti dei testi e l'abilità di svolgimento dei poemi più ricchi di ripetizioni e retrogradazioni hanno permesso la consacrazione di Nicola quale migliore interprete del canto di poeti della levatura di Paolo Mossa o Remundu Piras. Oltre a Preddu (e a Mazzone) è uno dei pochi a godere di un riconoscimento popolare nella citazione del solo nome di battesimo. Le musicassette nelle quali egli propone i testi dei poeti colti sono patrimonio popolare e benché dotato di grande memoria e capace di offrire una infinita scelta

di testi, nelle serate folcloristiche gli viene fatta richiesta di interpretare sempre s'Isula 'e sa fortuna, Gisella, Bosa Marina, Babbareddu Biosa, brani diventati famosi nelle sue trasposizioni.

Nel 1976 la casa discografica Nuraghe di Olbia propose una voce chiara, forte benché tremolante nelle altezze della Boche 'e notte: era la voce di **Pascale Piredda** di Orune che riscosse un grande apprezzamento fra il pubblico registrando un successo di vendite inaudito e non solo fra gli appassionati di Orune o dell'area di diffusione ma perfino in Ogliastra. Possiede l'arte e il mestiere del canto e sa dominare come pochi i mezzi vocalici nell'affrontare ogni tipo di canto.

Ad Orune appartiene anche un'altra voce di eccezionale bravura, eccellente però solo in una forma di canto, i balli lestru e seriu: è la voce di **Martino Monni**, già cantore di Muttos nella raccolta Musica Sarda del 1973. L'apprezzamento delle sue doti espressive non è mai venuto dai compaesani che lo ritenevano una voce scura, senza brillantezza né *traju* attribuito invece a **Taneddu**. Martino Monni (ziu Martine) godeva di grande simpatia fra il pubblico presso il quale si esibiva e di stima fra gli appassionati ricercatori di competenze articolatorie del ballo nella costruzione del quale strabiliava. Il tasso di proliferazione testuale dei suoi balli è straordinariamente elevato (cfr. Vittorio Montis in Ballos) e irripetibile, "egli sta al Canto a Tenore come L. Armstrong alla musica jazz".

Boricheddu Trogu del Cuntrattu Seneghesu è attualmente una delle più belle voci del canto sardo polivocale. Egli riassume non solo una eccezionale brillantezza e limpidezza di suono ma anche una grande dote di *traggiu* e sprigiona una capacità attrattiva che traduce forte carisma nelle trasposizioni del suo canto per la guida del Cuntrattu. Ogni melodia del repertorio è congeniale alla sua perizia interpretativa ed egli vi sa infondere mestiere e passione fino alla teatralizzazione del contenuto dei testi, nella lamentazione de s'Ottava Trista come nel Ballu 'e cantidu.

Non possono mancare nel novero delle voci la qualità *tenorosa* della voce solista del Tenore Santa Sarbàna di Silanus **Angheleddu Cossu** o del Tenore San Gavino di Oniferi **Francesco Pirisi**.

Sicuramente altre voci sarebbero meritevoli di nota per le qualità vocali o per l'abilità che esse manifestano nell'esecuzione di alcune forme di espressione del repertorio, ma il cammino per l'affermazione nella memoria popolare del proprio paese come dei paesi vicini è lungo e costruito sulla dedizione e sul sacrificio e solo negli anni a venire si potranno raccogliere altri fiori nel giardino delle Boches de su Tenore.

Nel ruolo della Contra i nomi che rimangono impressi nella memoria collettiva sono meno numerosi rispetto alle voci soliste. Ciò dipende non solo dalla difficoltà di classificare la Contra per gli innumerevoli problemi già visti in precedenza ma soprattutto perché la Contra dipende dall'affiatamento che essa avrà saputo creare con le altre due voci del coro a lei strettamente legate. Spesso Bassu e Contra raggiungono livelli elevatissimi nella coesione armonica, ma con un altro compagno non riescono a riproporre le stesse prestazioni oppure una buona cantata è il frutto di una benevola Muta che dura una sera e non si ripeterà per lungo tempo. Così se già il Bassu e la Mesu-'oche non possono essere classificate per le caratteristiche peculiari che fanno apprezzabile una natura timbrica in un paese mentre si richiede l'opposta coloritura in un altro, la Contra deve concentrare in sé caratteri di eccellenza riconoscibili in una scala di valori diffusa e accettata in tutta l'area del Canto a Tenore.

Questa premessa introduce ai criteri rilevabili nella Contra: la nitidezza e la limpidezza del suono, la capacità di adattarsi al timbro cupo o stridente del Basso, l'abilità di creazione non determinata dalla presenza musicale della Mesu-'oche, il virtuosismo dimostrabile nei giochi di composizione sia nella Boche 'e notte che nei Balli e nei Muttos.

Semberebbero competenze diffuse fra tutte le Contra salvo verificare restrizioni o assenza di qualcuna delle componenti articolatorie appena esposte che condannano voci pur apprezzabili all'anonimato diffuso.

Certamente tanti meritano rispetto e riconoscimento ma due sole si sono elevate ad un livello di vera eccellenza riconosciuto da ogni ascoltatore e dai produttori del Canto a Tenore che pure spesso sentono l'ombra del proprio campanile più rassicurante di ogni altra: **Sebastiano Piras** del Gruppo Rubanu di Orgosolo e **Vittorio Montesu** del Gruppo Folk Studio di Orune, entrambi viventi.

Hanno cantato nello stesso arco temporale - dagli anni cinquanta agli anni ottanta - e percorso pressappoco gli stessi itinerari di ricerca estetica, sonora e canora.

Il primo, inserito in una formazione di grande successo legato alla diffusione dei testi poetici di impegno politico e sociale negli anni settanta e il secondo in un gruppo che aveva l'obiettivo della ricerca sistematica delle sonorità e delle forme del repertorio del paese di Orune fra gli anni settanta e gli anni ottanta.

Sebastiano Piras ha una Contra perfettamente inquadrata, per le caratteristiche formali, nel tenore orgolese e di questo è fedele riproduttore quanto rielaboratore azzardato delle forme interpretative attraverso giochi sonori effettuabili grazie all'intesa con un potente ed esperto Bassu come G. N. Rubanu. La Contra è potente ma S. Piras ha il dominio del mezzo vocalico e negli arditi giochi ne dà dimostrazione lavorando in perfetta sintonia e sincronia con il Bassu e la Mesu-'oche, particolarmente nei balli e nei Muttos.

A sentire la Contra di **Vittorio Montesu** subentrare alla voce solista di Pascale Piredda, di Pedru Tolu, di Remigio Gattu o di Taneddu nella Boche Longa si prova un brivido di piacere e di ammirazione, uno slancio di entusiasmo e di voglia di partecipazione. Nel suo linguaggio quotidiano ha già il timbro naturale della Contra; nel canto non c'è sforzo, le vocalità sgorgano senza apparente investimento di impegno. Il percorso sonoro articola giochi di movimentazione armonica inauditi, il Bassu eccezionalmente discreto di Francesco Sanna sembra restare al palo. I corfos sono proposti a cadenze impensabili per costruire un tessuto riccamente lavorato, ricamato. Ornamentazioni di rara bellezza strutturano i canti di questa Contra. L'ascoltatore è rapito dalla limpidezza del suono di questa Contra celebrata nella memoria collettiva di ogni paese sardo con il solo nome di battesimo accompagnato dal diminutivo in segno di corrispondenza affettiva: Vittoriedda. È uno dei pochissimi attori del folklore sardo ad ottenere questo tributo di simpatia ed essere nominato con il solo nome. Nel canto a Boche 'e notte si cerca invano di indovinare i suoi interventi, È caldo il suono della Contra di Vittoriedda e l'ampiezza della sua espressione vocalica abbraccia e avvolge il Bassu. È comprensibile l'inquietudine dell'operatore televisivo della BBC che gli spinge in gola l'occhio scrutatore della videocamera perché non crede che un uomo possa possedere uno strumento vocalico così naturale. Nell'incipit dei balli si direbbe di sentire la perfezione di uno strumento musicale, ben presto ci si rende conto che solo la ricchezza di fantasia dell'uomo può produrre quei giochi così semplici e perciò tanto accattivanti: è la semplicità del genio musicale. Vittoriedda ripete a distanza ravvicinata lo stesso suono per ottenere più slancio nell'articolazione dei suoni successivi, nello stesso modo frena l'articolazione quando ci si aspetterebbe il ritmo più accelerato, sovverte l'ordine di costruzione della grammatica tradizionale e inventa con una nuova vocale (la U) una nuova desinenza dal grande impatto sonoro. Inappagato nella sua ricerca di sonorità si fa imprevedibile e allorché ogni altra Contra lascia facilmente intuire il percorso che effettuerà Vittoriedda attinge nel mistero della creazione la sua verve di cantore e conferisce ad ogni sua articolazione il dono dell'innovazione.

Orientamenti Bibliografici

Buona parte delle informazioni contenute in questo testo nascono dalla pratica ventennale di canto e dall'ascolto di tutta la produzione discografica realizzata fino ad oggi. Queste caratteristiche hanno permesso allo scrivente di pubblicare nel 1994 il volume **Tenores** *Canto e comunicazione sociale*. All'interno si trova una descrizione particolareggiata degli apparati fonatorio e respiratorio coinvolti nell'articolazione del Canto a Tenore, la descrizione delle melodie del repertorio, le particolarità esecutive di ogni paese nelle varie forme di melodia, i ruoli delle voci, le modalità di apprendimento del canto, il significato antropologico, sociologico e culturale del canto presso i sardi, i testi eseguiti e il meccanismo del canto nella poesia estemporanea oltre al catalogo ordinato per paese inseriti in ordine alfabetico di tutti i documenti sonori aggiornati nella ristampa del 1997. La bibliografia che raccoglie tutte le testimonianze dei sardi sull'argomento come dei numerosi visitatori stranieri che hanno rivolto la loro attenzione al Canto a Tenore. Il volume si chiude con un glossario della terminologia impiegata nel canto.

Oltre ai riferimenti indicati in quel repertorio bibliografico e agli studi di Bernard Lortat-Jacob e di Emile Lubej, occorre segnalare lo studio di Paolo Mercurio **Folklore sardo** Ghedini editore e gli studi di Vittorio Montis in **Quaderni di Musica Realtà**.

In **Etnia e Folklore** (1996) dello scrivente, si trovano i materiali utilizzati per affrontare la ricerca.

Sui testi poetici utilizzati dalle voci soliste per la costruzione delle melodie del repertorio si veda **Rimas** *Suoni, versi, strutture della poesia tradizionale sarda* pubblicato dallo scrivente nel 1997.

Nel volume **Ballos** (Frorias, 2000) si trovano notizie utili sul linguaggio del corpo dei ballerini come dei cantori a Tenore a cura di Bachisio Bandinu, sulla costruzione linguistica e coreutica del ballo da parte del Tenore a cura di Andrea Deplano, le trascrizioni musicali a cura di Vittorio Montis.

A queste pubblicazioni si rimanda colui che volesse prendere visione della bibliografia completa sull'argomento del Canto a Tenore.

Non si trascureranno neanche piccole notizie indicate nei libretti che accompagnano i Compact Disc prodotti in questi ultimi cinque anni e recanti informazioni a cura dello scrivente:

- Tenore Orosei, CNI 1996, *A su primu ispuntare...*
- Tenore Orune, Frorias 1998, *Che-i su bentu*
- Tenore Dorgali, Frorias 2000, *Jocos de cànticos*
- Tenore Bitti, Frorias 2000, *Tenore Remunnu 'e locu*
- Tenore Orune, Frorias 2000, *Orune canta*.